

## EL ICONOGRAFEMA

HORACIO ROSALES CUEVA

### I. ESCRITURAS ICONOGRÁFICAS

En transportes de servicio público, muros de las calles y de las instituciones educativas, libros, avisos publicitarios y revistas aparecen en un mismo objeto las hibridaciones entre la palabra escrita y la imagen visual. De ahí resulta un enunciado en el que, como en muchos productos tipográficos, será difícil determinar si domina la arbitrariedad del signo lingüístico o de la construcción plástica y visual de este. En prácticas como la caligrafía artística y los grafitis tipo *tag* y *throw up*, la superficie de inscripción, la naturaleza de los caracteres o glifos, los materiales y modos de impresión –tintas, pigmentos, residuos orgánicos, incisiones, manchado, etc.– convocan procesos complejos de resolución de las heterogeneidades en la producción y lectura del enunciado donde la escritura de la lengua se hibrida con la complejidad de la imagen visual.

Paradójicamente, frente a la predominante tecnología y perfección mecánica presente en la vida cotidiana, estas escrituras manuales son una forma de volver la mirada hacia un trabajo que desafía los esquemas cognitivos y activa dinámicas alrededor de los valores estéticos, que emerge de la actividad corporal del creador, de la valoración táctil de los soportes y medios de escritura, del manejo de una técnica sofisticada y de una tensión entre creatividad, el seguimiento de reglas estrictas asumidas por la competencia del calígrafo. Este fenómeno sintetiza la relación entre la transformación

de los rígidos cánones caligráficos, la importancia histórica de ellos, el valor cultural de la escritura manual, la complejidad del trabajo de un cuerpo vivo que, en lugar de imitar, crea con un código arbitrario que se mezcla con lo analógico. En estas prácticas semióticas, que enuncian elementos cognitivos y axiológicos de las formas de vida en que se producen, están presentes diversas formas expresivas de actores sociales que, como en el caso de los grafitis, recusan el orden del sistema sociocultural, promueven la emancipación o la resisten y reivindican formas de comunicación cultural.

En términos generales, se trata de una práctica escritural que tiene posibilidades de manifestarse en diversas superficies, con el empleo de materialidades y técnicas diversas y que por la condición de su elaboración manual es diferente a la tipografía, donde también está el problema de la tensión entre la dimensión lingüística y visual para una comunicación estratégicamente concebida, asunto que deberá tratarse sin caer en la trampa de resolver la caracterización del significante como un asunto esencialmente estético y afectivo (Pérez 2010:11-27), ya que se está ante un problema de carácter cognitivo relacionado con la relación de los signos tipográficos y los tipos cognitivos del lector, cuya sensibilidad está condicionada culturalmente.

Algunos artistas de estas prácticas culturales, como Magnus Aström, Julia Vance, Anne Cowie, Harumi Kaieda, Akeji, Hassan Massoudy, *Julien Chazal*, hacen trabajos caligráficos contemporáneos, lejanos de la copia del libro medieval, en que superan la representación escrita del enunciado verbal y logran un proceso más complejo, sincrético y multimodal que la semiótica debería describir, sobre todo al tratarse una mezcla de códigos, diferente a la transcodificación o el tránsito del mismo significado por diferentes canales y sustancias de expresión (Klinkenberg 2006:211). Más aún, estos enunciados recuperan la naturaleza de un código original del cual se desprendieron la escritura y manifestaciones del dibujo y la pintura y, lejos de ser textos marginales u olvidados de la semiosfera, son una traducción que recupera un texto-código para responder a necesidades expresivas de hoy. Si no pueden considerarse estos trabajos como manifestaciones de la escritura convencional, ¿qué tipo de manifestación semiótica son, aun estando construidas con el alfabeto occidental? ¿Cómo se pueden caracterizar semióticamente?

Este objeto-mezcla es un desafío cognitivo para el lector del texto y para la descripción semiótica porque la hibridación de códigos sobrepasa la autonomía de cada uno de estos, como en la caligrafía experimental, donde un sistema semiótico –el código grafemático– parece ceder a la transformación y adecuación de sí mismo cuando, en las particularidades de la enunciación, entra en contacto con un sistema de la plástica visual y el signo lingüístico se somete a condicionamientos de la textura, el color, las dimensiones del trazo y al límite del reconocimiento de su forma convencional. Al tiempo, los elementos plásticos de la imagen visual son constreñidos por una manipulación figurativa que permitan reconocer los grafemas. Así, la identificación precisa de los signos de un sistema, con un tipo de articulación del plano del conte-

nido y de la expresión, se diluye para dar paso a una dimensión iconográfica que oscila entre *a)* una plasticidad y una dimensión figurativa más o menos abstracta y *b)* un reconocimiento del signo lingüístico o de cosas del mundo natural representadas en estricta semejanza sensible con los trazos caligráficos. Estos trabajos manuales son diferentes a los proyectos pictóricos donde la escritura es involucrada como un elemento constitutivo, pero no como una mezcla de la que resulta difícil determinar qué es lo alfabético y qué lo iconográfico de un mismo signo. A pesar de este sincretismo, las figuras de cada uno de estos textos permiten reconocer un enunciado verbal, como en los trabajos de Nathalie Beelprez, Anne Cowie, Ewan Roth y el grafitero Retna.

Gofee y Ravenscroft afirman que en Europa y América aparece, en las últimas décadas, el interés por la caligrafía como diseño gráfico y como arte, como método de autoexpresión (1999:8). Las formas se convierten en la mediación de una estética de cierta complejidad que rompe con la definición canónica y regulativa de la caligrafía, pues los creadores disponen, además de la herencia de más de dos mil años de desarrollo del alfabeto romano, de las escrituras orientales, de técnicas mixtas y nuevos materiales y medios de elaboración. En Colombia, por ejemplo, el artista plástico Humberto Cuan explota la escritura grafemática de diferentes lenguas y procede por combinaciones de alfabetos y, más aún, a la invención de algo que aparenta ser una escritura fuertemente codificada, pero que no coincide con ninguna lengua conocida (Espinel 2009).

## 2. LA CONDICIÓN ARBITRARIA E ICÓNICA DEL GRAFEMA

La escritura es el repertorio de símbolos definidos cuyo significado se basa en convenciones creadas durante siglos; para que el proceso de la lectura funcione, es esencial reconocer e identificar los signos (Klanten 2008:60). La escritura es, por su origen y poder convencional, un modo de significación y comunicación visual que sustituye –no siempre– la comunicación oral y sin ser necesariamente una representación del habla; por ello, se entiende como una mezcla entre la comunicación verbal e iconográfica, pues funciona como un dispositivo que transforma la palabra dicha y pensada en un modelo gráfico, con unos principios particulares para hacer visibles y legibles los enunciados. Sin embargo, la consolidación del alfabeto latino y la tradición logocéntrica occidental han intentado romper, hasta hacerla casi invisible, la relación de la escritura con su manifestación y origen gráficos, lo que arraigó, con otras razones, la concepción fonocéntrica de la escritura occidental. Pero las expresiones escriturales con características de imágenes visuales y con intencionalidad estética son resoluciones semióticas de la heterogeneidad sensible y cognitiva que proceden por hibridaciones de códigos o la vuelta al código original.

Con el término iconografema se aludirá a estas elaboraciones manuales de la escritura alfabética que mezclan arbitrariedad y motivación en la articulación del plano

de la expresión y del contenido. Específicamente basadas en el alfabeto latino, poseen elementos que pueden ser asociados a fonemas con un gran impacto visual no constitutivo de la función esencial del grafema de la escritura occidental. Así, la estructura arbitraria e icónica del fenómeno proyecta variaciones en la construcción de la dimensión semántica del enunciado y el lector podrá proponer hipótesis interpretativas más o menos adecuadas según la posibilidad de reconocer y asociar figuras escritas/dibujadas/pintadas a las figuras del mundo natural.

En diversas definiciones de la grafía y los grafos se evidencia la condición iconográfica y arbitraria de los iconografemas. La letra o grafo es cada signo gráfico, visual o táctil, de un sistema de escritura que tiene un funcionamiento prescrito en los alfabetos y, en el discurso verbal, designa típicamente un fonema simple, aunque existen los dígrafos y los trígrafos. Los grafos son una convención de escritura traducible a la dimensión fonética y fonológica y, aunque poseen una compleja historia que nace de la relación de similitud entre el grafo y la cosa representada, las escrituras occidentales son consideradas como un fenómeno predominantemente arbitrario, de modo que el grafo es una entidad abstracta que comprende el conjunto de grafías de una letra. Sin embargo, en su etimología griega, grafo significa dibujo o imagen y, por extensión, es cualquier manifestación de lo gráfico, lo que lleva al origen icónico de las letras. Muchas veces sucede que en el entramado complejo de escritura en el grafiti, por ejemplo, es difícil el reconocimiento del grafo, que se confunde con los elementos puramente icónicos de la composición. Dada la extensión del término grafía (incluso alude a la teoría matemática de los grafos), en ciencias del lenguaje se opta por el término grafema para hacer referencia a una entidad mínima de un sistema escrito, lo que incluye letras, numerales, signos de puntuación, caracteres orientales y otros glifos.

Más que símbolos fijos, los grafemas son clases de equivalencias de símbolos gráficos que representan diferentes unidades y pueden manifestarse con variaciones no pertinentes de orden tipográfico; así, los símbolos “a” y “á” son distintos gráficamente, pero son el mismo grafema, representan lo mismo, de suerte que diferentes glifos pueden representar el mismo grafema.

No todos los glifos son grafemas en el sentido fonológico; por ejemplo, el signo *et*, que representa la palabra latina *et* y que contiene dos fonemas, es un logograma que representa una palabra o un morfema, como ocurre con los sistemas logográficos —como los ideogramas chinos—, que tiene un carácter indicial e icónico en la articulación de la expresión y el contenido. Si la grafética aborda las numerosas y diferentes clases de letras de las escrituras a mano y las tipografías, la grafemática analiza los grafemas a partir de las relaciones de oposición significativas de los grafos. En la lectura especializada de los grafemas tratados como objetos visuales, la atención se centra en los mecanismos significativos de los trazos de los grafemas producidos por el acto de escritura (pulso del calígrafo, perfección del trazo, tensión, fluidez, etc.), lo que formaría parte de las preocupaciones de la grafemática, no de la grafología.

Louis Hjelmslev consideró que dos términos opuestos no necesariamente están en una relación privativa, en sentido estricto, sino que son variantes, entre la precisión y la difusión, de una misma categoría que los cobija. Para Fontanille, la oposición es la operación que “pone en presencia, sobre el fondo de un mismo eje, dos términos igualmente plenos, es decir, cada uno definido por un rasgo”, y ejemplifica: “el masculino y el femenino obedecen a ese mismo principio de contrariedad: sobre el fondo de la categoría de la sexualidad, los dos términos se oponen gracias a la presencia de dos rasgos igualmente presentes, cada uno contrario a otro” (Fontanille 2001:51). Así, las caligrafías experimental, gestual y mural pertenecerían a una categoría mayor en cuyo seno se da la oposición por el predominio graduado de los rasgos arbitrarios o de los motivados. El iconografema podría explicarse, entonces, a partir del concepto de mezcla, que conduciría a la construcción de un nuevo gradiente, entre los polos de la motivación y la arbitrariedad, sin obviar que algunos elementos icónicos son elaboraciones semisimbólicas en las que intervienen procesos de abstracción sensibles al análisis de los constituyentes plásticos –del plano de la expresión– antes de entrar al plano figurativo o del contenido, como propone F. Thürlemann (Hénault; Beyaert 2004:13-40). De este modo, las composiciones con iconografemas proveen las tensiones entre el plano de la expresión y del contenido que pueden corresponder a operaciones de orden actancial.

### 3. TENSION ENTRE LO ARBITRARIO E ICÓNICO DEL ICONOGRAFEMA

Algunas prácticas manuscritas identificables como conjuntos significantes elaborados con iconografemas no son proyectos pictóricos puros y corresponden más bien a la manifestación de la manipulación visual de un código lingüístico articulado, económico, recurrente, composicional, discreto. Igualmente, en las composiciones iconografémicas, existen otros elementos característicos de la lengua: la pertinencia de la posicionalidad de los elementos combinables –lo que afecta la sintaxis del enunciado– y la flexibilidad que proporciona la organización de los sistemas arbitrarios constituidos por entidades discretas o digitales, a pesar de que el trabajo iconográfico hace difusos los límites de éstas. Estas escrituras, como imágenes visuales, corresponden también a las características de sistemas analógicos de significación y comunicación, aparentemente más restringidos en la significación por la correspondencia entre el ícono, la señal o el indicio y la cosa representada.

La congruencia en el iconografema, dada por la relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido, se define con el dominio no excluyente de una de las relaciones de constitución del signo: por semejanza, contigüidad, causa-efecto y por arbitrariedad, sin que las otras formas de relación desaparezcan. Se supondría que a mayor iconicidad, mayor y mejor decodificación, pues la relación entre el signo y un dato externo es más estrecha; pero esta relación es relativa en los iconografemas

orientados a la abstracción, por el mantenimiento de la condición heteróclita del código, lo que hace mayor la complejidad interpretativa del mismo (Simone 2001:39) y exige mayores esfuerzos de aprendizaje para alcanzar las competencias que la práctica semiótica requeriría. Esto sucede especialmente en los procesos de lectura y valoración especializada de la calidad comunicativa y técnica de los trabajos artísticos con iconografemas. Además de esto, si la sinonimia está más ligada a la arbitrariedad, la economía, la composicionalidad y la recurrencia de sistemas como las lenguas, los iconografemas serían sinonímicos por sus aspectos arbitrarios o cuando se da el caso del reconocimiento de una entidad lingüística, mientras que la dimensión iconográfica de la misma palabra –color, textura, calidades del trazo– no podría tener sinónimos, aunque sí correspondería a algunas convenciones culturales, como el significado del color, la densidad, tensión, el grosor del trazo, la fluidez, etc., lo que hace que el iconografema sea leído simultáneamente como mensaje verbal y como objeto visual.

A pesar de ciertas semejanzas, estas prácticas caligráficas no pueden considerarse exactamente como ideogramas ni jeroglíficos, que son sistemas complejos de escritura regidos por una fuerte convención en sus formas de manifestación y cuyas ocurrencias pueden ser, al tiempo, simbólicas y fonéticas para representar palabras o ideas. Los iconografemas rebasan esta estricta legibilidad de la escritura de enunciados puramente lingüísticos, lo que haría suponer que carecen de reglas de producción, pero existen principios técnicos –dominio del trazado, conocimiento de los soportes y medios de impresión, estilos y adecuaciones a la intencionalidad del enunciado– que demuestran que no se trata una enunciación a la deriva.

#### 4. MEZCLA/MESTIZAJE

Los aspectos arbitrarios e iconográficos que se han mencionado como convergentes en el iconografema implican diversas decisiones sintácticas y semánticas en la producción y lectura de estos textos basados en estas formas expresivas. La dimensión pragmática de los iconografemas, retomando la jerarquía de prácticas culturales de Fontanille (en Bertrand 2005:193-203), está definida por niveles de pertinencia entre los que está el de la estructura de los signos, de la construcción de las figuras, la organización sintáctica de cada texto sobre un fondo que no necesariamente es iconográfico, las materialidades y los objetos de inscripción, las estrategias de interacción y la situación sociocultural de producción. Pero la convergencia, en el iconografema, de la naturaleza de dos códigos diferenciados y de dos formas de relación del plano del contenido con el de la expresión, puede entenderse semiótica y metadescriptivamente desde la categoría de la mezcla, formulada por Claude Zilberberg (2001: 8-22) con el siguiente esquema del proceso:

*aproximación → adjunción → amalgama → aleación → asimilación*

Haciendo abstracción, por el momento, del origen icónico de la escritura y de su realización gráfica a pesar de su carácter arbitrario, la mezcla procedería, teóricamente, por una etapa de clasificación y distinción de los códigos arbitrarios y motivados, otra etapa de contigüidad de ambos códigos en un tipo de enunciación para dar paso a las etapas consecutivas de mezcla y de fusión, como explica Zilberberg. El resultado de este proceso de mezcla conduce a una eliminación de las distancias o diferencias que fueron determinadas por el origen y naturaleza de los componentes figurativos del fenómeno de hibridación. Esto sería, en suma, una dinámica natural del contacto entre códigos y una síntesis resultante de las prácticas sincréticas (Rosales 2006:193).

En la aspectualidad del proceso, la fase incoativa corresponde a la aproximación y adjunción de un elemento, definido por su contigüidad posicional, con el espacio del elemento de acogida. La aspectualidad progresiva corresponde a la fase de amalgama, independientemente de si los elementos de la mezcla concuerdan poco. Es el caso de la traducción de algo extraño o raro, proveniente de otro universo, que encuentra el modo de ingreso al espacio de destino, contacto o mixtura. La amalgama es seguida por la fase terminativa del proceso, la aleación, donde se da la reabsorción de la pluralidad en un único producto (Zilberberg 2001:16). Así, la mezcla es una transferencia-traspaso de un sistema semiótico a otro o de una clase semántica a otra que funciona como clase receptora o de acogida. Así, la mezcla sería una característica de los sistemas eclécticos y sincréticos cuyos elementos o formas de realización práctica son tolerados, valorados y reconocidos, en términos de Lotman, en un nuevo texto-código. En el caso del iconografema, se trata de una especie de aportación recíproca entre dos formas de articulación de los planos estructurales del signo y de aspectos constitutivos y característicos de dos códigos diferentes y opuestos: arbitrariedad/motivación, digital/analógico, interrumpibilidad/continuidad, homogeneidad/heterogeneidad de la manifestación semiótica, discreción/continuidad, etc.

Este mestizaje semiótico parece darse de manera efectiva y valorada positivamente cuando la discreción de las figuras del alfabeto se diluye en la construcción icónica del fondo o con la manipulación de la forma alfabética hasta desdibujarla por efecto de combinaciones de formas, inversiones del trazado, etc. Esa misma mezcla parecería irreconocible o valorada negativamente si en la construcción del enunciado se mantiene una clara distinción entre la funcionalidad de la escritura alfabética independiente de la construcción de la imagen visual.

En la captación sintagmática, según Zilberberg (2001), la mezcla aparece como una manifestación del devenir bajo la condición de un régimen temporal que puede ser acelerado o lento. En el primer caso, la mezcla se produce como un proceso sin transición, sin anclajes temporales: sobreviene una síncopa de la contigüidad y, para el observador, el proceso sucede sin la transición que permitiría prever o planificar la acción. En el iconografema, la consecuencia de este modo de darse las cosas es una manifestación de la mezcla como práctica semiótica sin un modelo cognitivo preciso

que la describa y, en consecuencia, la aparición de las posibles valoraciones negativas de la práctica y la posible marginación de ella en el universo cultural en que se manifiesta. En el régimen de la lentitud sucedería lo contrario: una previsión de los procesos de contigüidad, la aceptación de la mezcla y fusión de los códigos y la incorporación de estos en prácticas culturales que son modelizadas por el lenguaje y modelos descriptivos. En ambos casos, el entorno sociocultural incide, por razones políticas, ideológicas, sociales, epistémicas, económicas, estéticas, etc., en el desarrollo de las dinámicas que conducen a la mezcla.

## 5. DESAFÍOS

La semiótica tensiva distingue la mezcla por privación y por participación. En el primer caso, los elementos transferidos de una clase, sistema o práctica semiótica son excluidos del dominio de origen durante un tiempo. Sin embargo, el retorno de ellos a las fuentes de la transferencia es posible o potencializado por la memoria discursiva. Este sería el caso, por ejemplo, del no reconocimiento de las propiedades gráficas o iconográficas de la escritura por causa del tratamiento fonocéntrico de las figuras del alfabeto latino. En la definición semiótica de la mezcla por participación, dice Zilberberg, una presencia se aproxima al universo semiótico de acogida y, a causa de esta proximidad, suscita una tensión posicional en el medio de llegada. Este sería el caso de la incorporación de lo iconográfico en la escritura alfabética. El proceso de incorporación de lo raro o extraño sería una operación de recreación o de traducción en la semiosfera y los nuevos mensajes serían adoptados siguiendo los procedimientos de elaboración de la forma y del sentido (Rosales 2006:194).

Quedan muchos aspectos por analizar, sobre muestras concretas, para constatar la pertinencia de la noción de iconografema. Esto implica una elaboración de tipologías de textos iconografémicos, así como una posible escala de grados de presencia de lo arbitrario o de lo iconográfico en la mezcla. Será necesario tener presente, en la consideración más rigurosa del iconografema, la investigación del soporte y de los recursos empleados para la realización de la impronta, pues ellos proponen límites de producción, direcciones de expresión y de contenido, así como reglas o procedimientos de manipulación, lo que incide en la construcción de la obra y en las instrucciones de lectura del texto. Igualmente, habrá que analizar con detalle la diferencia o coincidencia entre estas escrituras iconografémicas con los pictogramas que aparecen, en una relación más complementaria que de mezcla, entre el texto verbal y el texto visual.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESPINEL, S. (2009) *La escritura del lenguaje verbal como elemento plástico en la obra pictórica de Humberto Cuan*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Maestría en Semiótica.



- KLANTEN, R. Y MIKA MISCHLER, S.B. (2008) *El pequeño sabelotodo, Sentido común para diseñadores*. Barcelona: Index Book.
- BERTRAND, D. (2006) *Transversalité du sens, Actes du colloque de Saint-Denis*. París: Presses Universitaires de Vincennes.
- FONTANILLE, J. (2001) *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica y Universidad de Lima.
- GOFFEE, G. Y RAVENSCROFT, A. (1999) *Taller de caligrafía, Manual sobre el arte de la escritura*. Barcelona: Könemann.
- HÉNAULT, A. Y BEYAERT, A. (2004) *Ateliers de sémiotique visuelle*. París: PUF.
- KLINKENBERG, J.-M. (2006) *Manual de semiótica general*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- PÉREZ P., N. (2010) “Apuntes sobre semiótica en tipografía” en *Revista S*, Universidad Industrial de Santander, vol. 4, 2010, pp. 11-27.
- ROSALES CUEVA, J.H. (2006) *Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours universitaire en Colombie*. Limoges: Université de Limoges.
- SIMONE, R. (2001) *Fundamentos de lingüística*. Barcelona: Ariel.
- ZILBERBERG, C. (2001) “Les contraintes sémiotiques du métissage” en *Revue Tangence*, n° 64, *Esthétiques du métissage*, p. 8-24.